



TITLE:

ボードレールと「モード」 - ベンヤミンによる批判を手がかりにして -

AUTHOR(S):

小田, 直史

CITATION:

小田, 直史. ボードレールと「モード」 - ベンヤミンによる批判を手がかりにして -. 文明構造論 : 京都大学大学院人間・環境学研究科現代文明論講座文明構造論分野論集 2009, 5: 29-52

ISSUE DATE:

2009-09-30

URL:

<http://hdl.handle.net/2433/87387>

RIGHT:

ボードレールと「モード」 ——ベンヤミンによる批判を手がかりにして——

小 田 直 史

はじめに

「世界は終わろうとしている。まだ存続するかもしれない唯一の理由は、それが実在しているということである」。¹ 1850年代半ばから書き始められた「火箭」のなかで、ボードレールは、迫り来る産業化の潮流を予感し、このように書き記している。急速な産業化を遂げた社会に備わった終末論的な気運を、彼はロンドンを經由してパリという都市のなかにも予感しているのであり、こうしたエネルギーのもとで、人間は、「情け容赦ない道德法則の新たな実例と新たな犠牲者」² になるのだと言う。ボードレールのこのような思考のうちに認められるのは、彼が日に日に高まる産業化への気運を悪魔的なものとして捉えようとしていたということであり、同時に、そのような気運への憎悪を剥き出しにしていたということである。「人間を取り巻く事物世界は、ますます仮借なく商品の姿を取ってゆく」³ ——ベンヤミンが「セントラルパーク」のなかに記したこの一文は、ボードレールが目にした同じ世界を捉えて描かれた一文であり、ボードレールがそのなかに人々を魅了する悪魔的な性格を見た同じ世界イメージについてのスケッチである。1852年、パリに世界初の百貨店（ボン・マルシェ）が開店し、フランスは大量生産／消費の時代へと突入する。ウィリアムズが述べているところに拠れば、55年

以降の万国博覧会における主な目的とは、「事物にまつわる教化 lesson of things」を人民に施すことであった。⁴ 機械産業によって生産された種々の製品を展示し、その生産過程を人々に開示することにより、「物質的、知的進歩」を啓発することが可能であると考えられたのである。

全般的な進歩をあらわすこのバザールに、
おのれの戦利品を展示する諸々の産業は、
クリスタル・パレス⁵ を豊かに満たすための、
妖精の杖を手にしたかのようなのである。
…
金持ち、学者、芸術家、プロレタリアート
それぞれがともに力を合わせ、
気高い同士のごとく団結し、
誰しもが、各々の幸せを望む。⁶

ベンヤミンが『パサージュ論』に引用しているジュール・ゴルディエの『クリスタル・パレスあるいはロンドンに行ったパリの人々』（1851）のこの一節は、既に第一回万国博覧会から、来館者の誰しもがある陶醉感のうちに浸り込んでしまう力学を認めている。目新しさと、機械技術の進歩を目の当たりにし、人々は「諸々の幸せ」を育むために突き動かされる。それはすなわち、幸福をもたらす「妖精の杖」の魔力に、人々が翻弄されたということにほかならない。産業によって生み出された種々の「商品」が、進歩という名のもとで人々を「大衆化」する力（すなわち、共通の価値体系）を持ち合わ

⁴ Williams, Rosalind H.: *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France* (Berkeley: University of California Press, 1982), p.58.

⁵ 「クリスタル・パレス le Palais de Cristal」とは、1851年ロンドンで開催された第一回万国博覧会の展示会場のこと。55年のパリ万博では、この「クリスタル・パレス」を上回る規模の「産業宮 Palais de l'industrie」が建設された。

⁶ Benjamin, Walter: “Das Passagen Werk”; *Walter Benjamin Das Passagen-Werk Gesammelte Schriften Bd. V-1* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1982). S.256. (G10a,2) 以下『パサージュ論』からの引用箇所には「PW.」略記の後に当該頁を記す。

¹ Baudelaire, Charles: “Fusées”; *Œuvres complètes I* (Paris: Gallimard, 1975), p.665. (XV)

² Baudelaire: *ibid.*

³ Benjamin, Walter: “Zentralpark”; *Walter Benjamin Abhandlungen Gesammelte Schriften Bd. I-2* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1974), S.671. (20)

せるのだとすれば、それはマルクスが『資本論』第一巻で語っている「物神崇拜 **der Fetischismus**」についての定義と合致する。フェティシズムから出発し貨幣崇拜へと至る道程が、既に 50 年代には予感されていたのであり、万国博覧会のイデオロギーと、そこに展示される品々を取り扱う百貨店が、大衆の志向を操作するのである。「わたし、それは万人のこと。万人、それはわたしのこと」⁷ ——ボードレールが「宗教的な陶酔」というその内実は、「わたし」という主体の不在にほかならない。それを彼は別の表現で「汎神論」あるいは「渦巻き」と呼んでいる。周囲のものが中心に備わった力によって吸い寄せられること、あるいは、そのような不可思議な力動の支配下に置かれることこそ、ボードレールが「宗教的な陶酔」と呼ぶ状態なのである。大衆の、消費への力学（すなわち、大衆の「宗教的な陶酔」状態）がこうした過程のなかから生じるのだとすれば、この過程を根源的に機能させている原動力とはいったい何なのであるか。『パサージュ論』に引用されているアルフォンス・カールの言葉にはこうある——「完全な場所にあるものなどなく、モードがすべてのものの場所を定める」。⁸ ベンヤミンに拠れば、「モード」の本質とは、「その並外れた予見的側面」⁹ にこそ認められる。つねに未来を予感させ、「新しいもの」を生み出す力こそ、「モード」にほかならないのである。絶えず「新たなもの」を生み出していくことが「進歩」と呼ばれる時、「モード」をその原動力にする消費のサイクルが、その価値を貶めることはない。すなわち、ブルヴァールにひしめき合うブティックがつねに新しいものを展示し続ける限り、この図式が崩れ去ることはない。主体の意志によってではなく、このような消費システムのなかで取捨選択を繰り返すこと——ボードレールは産業化する社会に備わったこのようなイデオロギーに抗する姿勢を持ち合わせていたのである。それは換言すれば、彼が「モード」に対する剥き出しの憎悪を抱いていたということに他ならない。

産業化のなかで人々が心酔してゆく消費のサイクルをボードレールは憎悪

した。だとすれば、冒頭に挙げた一節で言われていることは、高度資本主義社会の勃興とともに確固たるものとして彼の意識のうちに現れ出るものなのであるか。「火箭」や「赤裸の心」では、この進歩史観に対するあからさまな批判が繰り返される。しかし、産業社会のなかで生み出される“煌びやかなもの”に触手を伸ばそうとする姿勢は、第二帝政下のブルヴァールに犇めく大衆と同様、ボードレールのなかにも備わっていた。「現代生活の画家」（1863）で、ボードレールは「モデルニテ **la modernité**」という造語を用いてみずからの芸術的理想を描き出そうとしている。その際、この「モデルニテ」という芸術的理想を、彼は敬愛するコンスタンタン・ギースの作品なかに見いだそうとした。「生き生きとした想像力に恵まれ、いつも**人間の大砂漠**を貫いて旅するこの孤独な人〔ギースのこと〕」に備わった天分を、ボードレールは次のように紹介している。

彼にとっては、モードが歴史的なもののうちに含んでいる詩的なものを取り出すこと、すなわち、はかなさから永遠なものを取り出すことが必要なのであった。¹⁰

ギースに備わったこのような天分こそ、ボードレールが「モデルニテ」と呼ぶ芸術的理想にほかならないが、ここにははっきりと彼の理想が「モード」のうちに現れ出ると言われている。自らの芸術的理想をギースのなかに見いだそうとするボードレールにあって、自らが詩を書くその根幹には「モード」と密接に関わろうとする姿勢が窺われるのである。『悪の華』のエピローグ「126 旅」で、詩人は旅人から世界について見聞きしたことを聞く。この世界を単調なリズムが支配し、常に同じことが繰り返される世界——「アンニュイな砂漠」¹¹ と見る詩人は、「〈未知なるもの〉の奥底に、**新しいもの**を探

⁷ Baudelaire: *ibid.*

⁸ Benjamin: PW. S.111. (B1,6)

⁹ Benjamin: PW. S.112. (B1a,1)

¹⁰ Baudelaire, Charles: “Le Peintre de la vie moderne” ; *Œuvres complètes II* (Paris: Gallimard, 1976), p.694. (IV) 以下「現代生活の画家」からの引用箇所には「Pm.」略記の後に当該頁を記す。

¹¹ Baudelaire, Charles: “Les Fleurs du mal” ; *Œuvres complètes I* (Paris: Gallimard, 1975), p.133. (CXXVI-VII)

る」¹² 旅に出る決心をする。ここでの詩人の根底に備わっているのは、見紛いようもなく「モード」への意志である。

このようなボードレールの相反する思考に注目すれば、冒頭の引用文も彼が高度資本主義社会の勃興に対する危機感を抱いていたことによる終末論的イメージと単純に捉えることは出来ない。むしろボードレールの思考を辿ってゆけば、そこに時代のなかへと埋没する（あるいは埋没しようとする）彼の姿が浮かび上がるのであり、同じことは「パリ——一九世紀の首都」（フランス語草稿）のなかで、ベンヤミンも言及している。「[ボードレールが言うところの]新しいものとは、商品の使用価値から独立した質である。それは、モードが飽くことなく供給するあの幻想が発端なのである」。¹³ 「モード」によって供給される価値に心酔すること、それは事物の使用価値を離れ、「商品」に備わった物神的な価値を承認することにほかならない。

ボードレールに認められるこうしたアンビヴァレンスを、ベンヤミンは「パリ——一九世紀の首都」（ドイツ語版草稿）で「弁証法の比喩的な現れ」として説明している。¹⁴ ベンヤミンがここで述べているイメージは、「モデルニテ」という弁証法的なイメージが挫折へといたることで生じるもので、ギースのなかに自らの理想を読み込もうとするボードレールのなかにはっきりとは現れ出て来ない。むしろこうしたイメージは、『悪の華』（1857～1869）のなかでこそ際だったものになる。しかし、「モデルニテ」に芸術的理想を見いだそうとする際の限界は、既にギースを論じる際のボードレールのなかでは確固たるものになっていたのではないか。この仮説を裏付けるにあたっては、とりわけ、50年代半ば以降に著された断片集が役立つ。時代の波のなかでギースのうちに読み込もうとした彼の芸術的理想は自壊せざるを得なかったが、それでもなお自らが思い描いた理想の芸術は、その対象を変化させつつも生

きながらえることになるのである。

本稿では、「モデルニテ」という芸術的理想をギースのうちに読み込みつつ物語ろうとするボードレールの思考の本質について明らかにすることを目的としている。ベンヤミンの解釈に従えば、「モデルニテ」の自壊によって生じる思考のなかでこそ真の「弁証法的イメージ」が現れ出ることになるのだが、本稿では、そうしたイメージが現れ出る以前の段階、すなわち彼の芸術的理想に議論を限定している。その意味では、本稿の位置づけは、弁証法の前段階——「弁証法的イメージ」についてのボードレールの“試行錯誤”とでも言うべきものになるのだが、こうした試行錯誤のなかでさえ、その可能性は予感されているのであり、それは「アレゴリー」として語られているのである。ベンヤミンがいたる所でボードレールを「アレゴリカー」と呼ぶその理由は、こうした読解のなかでこそ発見されなければならない、そこに「世界は終わろうとしている」と言うボードレールにおける思考の先鋭さも明らかになるはずである。

1 「美」に対する「感受性」——ギースと「モード」

エドガー・アラン・ポオの短編小説「群衆の人」にボードレールは強く魅了された。一人の男が見せる奇天烈な行動に、ボードレールは、作品のなかでこの男の後をつける人物と眼差しを共有している。「ある見知らぬ男の容貌を垣間見ただけで、すっかり心を奪われ、彼を捜しに群衆をかき分け突き進む。好奇心が、不可避的で抑えがたい熱狂（passion）になったのである！」。¹⁵ 奇天烈な行動を見せるこの男、すなわち「群衆の人 L'Homme des foules」に心惹かれるボードレールは、この引用のすぐ後で、同じようにこの男に心惹かれる観察者の特異性を次のようにまとめている。

「群衆の人を観察する男は」子どものように、一見して非常に陳腐な事物

¹² Baudelaire: *Op.cit.*, p.134.

¹³ Benjamin, Walter: “Paris, Capitale du XIXème siècle”; *Walter Benjamin Das Passagen-Werk Gesammelte Schriften Bd. V-1* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1982), p.71. (III)

¹⁴ Benjamin, Walter: “Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts”; *Walter Benjamin Das Passagen-Werk Gesammelte Schriften Bd. V-1* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1982). S.55. (V)

¹⁵ Baudelaire: Pm. p.690. (III)

にさえ、心底からの関心をしめす能力にこの上なく恵まれている。¹⁶（傍点引用者）

「感受性 la sensibilité」に囚われた子どもの感性を、ボードレールは「[群衆の人]の奇天烈さに心惹かれる」観察者のなかに読み込もうとするのであり、「一見して非常に陳腐な事物」のなかにも「**新しさ nouveauté**」を見いだそうとする子どもの感性を彼のうちに認めようとしている。自らの感受性に従い、この奇天烈な男に惹き付けられる男に、ボードレールは共感するのである。観察者の感受性——ボードレールは、そのような感受性が真の芸術家のうちにも認められると言っている。ここで彼が念頭に置いている芸術家とはギースのことであり、彼はギースのうちにこの同じ感受性を見て取るのである。「彼[ギース]は、首都での生活の永遠の美との感嘆すべき調和、人間の自由のざわめき (le tumulte de la liberté humanie) のなかで幸運にも維持されている調和に感心する」。¹⁷

パリジェンヌの服装に対する嗜好は、大革命以降、時代に翻弄されながら多様に変化する。ロビタによれば、革命期にはシンプルなドレスに様々な飾りをあしらう「革命ルック」が、総裁政府時代（1795年～1799年）から執政官政治時代（1799年～1804年）にあつては古代ギリシャ・ローマ風の服

装が流行した（図版参照 Jacques-Louis David, *Madame Recamier*, 1800）。アンシャンレジームにおけるロココ・スタイルとは異なったモードが、パリジェンヌに広く受け入れられたのである。「メルヴェイユーズ merveilleuse」と呼ばれた彼女たちのファッションは、古代ギ

リシャ・ローマ風のチュニックにショールを纏い、編み上げサンダルというもので、ボードレールが言っているように、その出で立ちは「古典古代の彫像」そのものであった。¹⁸ こうした“オリエント風”のファッションは、その後の王政復古期（1814年～1830年）において、再びロココ調のファッションがモードを席卷するなかで次第にエレガンスさを失ってゆく。第二帝政期（ちょうどギースがパリに住居を構えた60年頃）には、「クリノリン la crinoline」（図版参照 Constantin Guys: *La crinoline*）という、鉄製の輪っかを幾重にも円天井状に組み合わせたフレームを用いて、腰の括れから下を極端なまでに膨らませたドレスが流行するが、¹⁹ これは「ヴェルチュガダン」

という、ルネサンスに流行し、その後の摂政時代（1715年～1723年）には「パニエ pannier」として再びそのシルエットを復活させることになったドレスの第二帝政期における蘇りである。²⁰ ギースがパリの風俗をスケッチした時代は、まさに「第二帝政下でのロココのよみがえり」²¹ にあたる時代で、ボードレールには、このような女性たちのファッションを題材にしたギースのスケッチのなかにこそ「永遠の美」が現れ出ていると思われたのである。

¹⁸ Baudelaire: *ibid.*

¹⁹ 以下参照；アルベール・ロビタ、北澤真木訳『絵で見るパリモードの歴史』（講談社、2007）、335-338頁

²⁰ Cf. Harold, Koda: *Extreme Beauty The Body Transformed* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2001), p.104ff.

²¹ ジョルジュ・ブラン、阿部良雄訳「変化矛盾頌」；阿部良雄編『ボードレールの世界』（青土社、1976）、251頁

¹⁶ Baudelaire: *ibid.*

¹⁷ Baudelaire: Pm. p.692. (III)

2 「群衆の人」の特異性——「群衆」に囚われた人間

感受性に基づいた観察がギースの対象を捉える思考のうちにも認められる——ボードレールには、こうした解釈が「美についての合理的、歴史的な理論」²²を打ち立てるうえで不可欠な要素になると思われたのであり、そうした理論を打ち立てるためには、「群衆の人」と時代的な新しさを体現したもののなかになにがしかのものを追い求める「G氏」(ギース)とのあいだの差異を仄めかすことがまずもって必要なことと思われたのである。

この差異をさらに明確に捉えようとするのなら、ベンヤミンが述べているところの「フラヌール」と「群衆」との関係が注目に値する。ベンヤミンに拠れば、「群衆の人」とは「自分の属する社会に馴染むことが出来ない人物」²³であり、そのような人物が抱く不安が彼をして群衆に与しようとする意志を育くませるのだという。「群衆の人」が感じ取った不安はポオの時代のロンドンに特有のものであり、第二帝政期のパリにあっては未だ確固たる不安として感じられてはいなかった。「フラヌールが、ひとつの個性として、のらくらと過ごす」(PB. S.556.) 雰囲気は第二帝政期のパリには未だ備わっていたが、ポオのロンドンからは締め出されてしまっていたのである。18世紀の終わりごろから、イギリスは工場での機械による生産を本格化させる。機械による生産様式が、マルクスが言うところの労働条件(機械)が人間を使用するという事態を生じさせたのであり、生産ラインにベルトコンベアーが導入されたことで、労働者には「単調な gleichförmig」労働が求められるようになった。工場で働く労働者の、彼らの動作の「単調さ」——こうした「単調さ」は、労働者が“みずからを、自動装置の単調な、絶え間ない運動に”整合させる」²⁴ ことにより生み出されるものである。生産のリズムに労働者

の動きが整合されることにより、工場という生産機構は円滑に機能する。こうした行動様式や機構への参与をベンヤミンは「群衆の人」に見いだそうとしているのである。ポオが現そうとした都市の様相とは、ベンヤミンに拠れば、「服装と挙動(Benehmen)の単調さ、とりわけ表情の単調さ」(ebd.)であった。「群衆の人」の不安は、自らが「孤独」になることへの不安なのであり、²⁵ 彼は自らが孤独になることを避けんがために「群衆」のなかに埋没する。このように「群衆」のなかに自らを埋没させることによって、「群衆の人」は「安堵したかのごとく大きく息を吸う」²⁶のである。ロンドンの目抜き通りには多様な人々が混在しているが、こうした群衆のなかに溶け込んだ人々を注意深い観察によって識別できるとポオは言う。「貴族、商人、法定代理人、小売店主、株式仲買人」といった「世襲貴族(the Eupatrids)」や中堅どころ、そうした人々を外見で真似ようとする大物スリや賭博師といった「上品ぶった階層」、さらには、疲弊しきった労働者たちや「路上生活者 street beggar」、「托鉢修道士 mendicant」までもが通りを注意深く観察する男の視野に入ってくる。夜がふけるにつれ「群衆」の大部分を形作っている「優美な gentler」集団は姿を消し、それまでは群衆というヴェールによって覆い隠されていた「あらゆる類の非行 every species of infamy」が、ガス灯の光の下でますますその存在を露わにされる。「群衆の人」は自らが「群衆」のなかに埋没し、身を隠すことで安堵するのであり、「群衆」というヴェールが取り払われることにより自らの存在が浮かび上がることに對する不安を抱いている。彼は自らの生を覆い隠す「群衆」を追い求めようとする強迫的な観念に囚われており、「群衆」が進むリズムに自らの歩調を合わせ、人通りが少なくなるや——大劇場の周辺であろうとジン中毒者が夜な夜な集う郊外の居酒屋²⁷ であろうと——大勢の人々が集まる場所へと向きを変える。

²² Baudelaire: Pm. p.685. (I)

²³ Benjamin, Walter: “Das Paris des Second Empire bei Baudelaire” ; *Walter Benjamin Abhandlungen Gesammelte Schriften Bd.I-2* (Frankfurt a.M. : Suhrkamp Verlag, 1974), S.550. 以下「ボードレールにおける第二帝政期のパリ」からの引用箇所には「PB.」略記の後に当該頁を記す。

²⁴ Benjamin, Walter: “Über einige Motive bei Baudelaire” ; *Walter Benjamin Abhandlungen Gesammelte Schriften Bd.I-2* (Frankfurt a.M. : Suhrkamp Verlag, 1974), S. 631. 以下「ボードレールにおけるいくつかのモチーフについて」から

の引用箇所には「MB.」略記の後に当該頁を記す。

²⁵ Cf. Poe, Edgar Allan: “The Man of the Crowd”, in *Complete Tales & Poems Edgar Allan Poe* (New York : Vintage Books, 1975), p.481.

²⁶ Poe: *Op.cit.*, p.480.

²⁷ “ジンという悪魔の宮殿 the palace of the fiend, Gin”と言われている町外れの酒場は、ディッケンズが『ボズのスケッチ』(1836)のなかで描いている「ジン酒場」を用いて語られている。

「群衆」というヴェールに覆い隠されてあろうとすること、それはすなわち、この「群衆の人」がこの集団のうちに自らを単調な存在にしようとする意志の現れに他ならないのである。

3 「フラヌール」の特異性——「群衆の人」との差異

「群衆の人はフラヌールではない」(MB. S.627.)——ベンヤミンはこのように言うことで、ボードレールが「群衆の人」とギースを根源的に分かとうとしたと理解している。ベンヤミンによるこの解釈は、次の引用のうちにその根拠を見出すことが出来る。ボードレールは、ある日ギースが彼に向けて発した言葉として、次の一文を引用している。

群衆 (*la multitude*) のなかで退屈 (*ennuie*) するような人間は、バカだ！愚か者だ！わたしはそんなヤツを軽蔑する！（傍点はボードレールによる；Pm. P.692.）

「人混み (*la foule*) に連れ添う」(Pm. P.691.) 情熱を持ち合わせた人物をボードレールは「完璧なフラヌール *le parfait flâneur*」(*ibid.*) と呼んでいるが、こうした「フラヌール」の「群衆」に対する情熱が、そのままギースにおける特異な性格として記されている。その意味では「群衆」に対する強固な意志を、ギースもまた「群衆の人」と同様に持ち合わせているのである。「群衆の人」と「フラヌール」の、「群衆」を追い求めようとする意志の共通性が認められるのであれば、このそれぞれを分かち決定的な要因とはいったい何なのであろうか。芸術家（あるいは詩人）が「群衆」に対峙する際のあり方を、ボードレールは「パリの憂鬱」（1869）²⁸ のなかで次のように

²⁸ 「パリの憂鬱」は、生前には書物の形で刊行されることはなかったが、ここに収録されている散文詩は、1861年「幻想派評論」に、1862年「プレス」紙に、63年「国民評論」に、64年「新パリ評論」と「フィガロ」紙に、66年「ベルギー独立」紙、「小評論」誌、「グラン・ジュールナル」紙にそれぞれ個別に掲載された。まとまった形で著されたのは、ミシェル・レーヴィが1869年に全集を編集してからのものである。

記している。

群衆のなかに入り込むことは、誰にでも出来ることではない。人混みを楽しむことは、技術のようなものである。また、人類を利用し、活力を満たすことが出来るのは、唯一、幼少の時代に、妖精のような存在によって変装や仮面への関心、お家 (*domicile*) に対する憎悪と旅への情熱を抱かされた人物だけである。

群衆、孤独：これらは、活動的で想像力に富んだ詩人にとって、対等で変換可能な語である。みずからの孤独を満たす術を知らない人物は、せわしなく動き回る人ごみのなかに一人でいる術さえも知らないのである。（傍点引用者）²⁹

「群衆の人」は自らが「孤独」になることを免れようとするが、ここにボードレールが「活動的で想像力に富んだ詩人」に必要なとされる技術として記しているのは、むしろ「群衆の人」が忌み嫌う「孤独」に対する意志である。ボードレールに拠れば、「完璧なフラヌール」とは、「世の中を見、世の中の真っ只中にいながら、世の中に対してわが身を隠している」³⁰ 人物に他ならず、「群衆の人」と同じように「群衆」というヴェールによって自らの存在が覆い隠されることを切望しつつ、そのような状況のなかで、自らの「孤独」を味わう人物に他ならない。ポオがスケッチするロンドンの大通りからは、芸術家が「群衆」のうちに享楽を見いだす可能性が排除されていた。「プチブルが群衆のなかで、自らの存在によって従属させられる単調さ」(PB. S.554.) がポオの描き出す大通りに立ち込めていたのであり、こうした単調さのうちに「群衆の人」が自らの「孤独」を楽しむことはない。ポオに拠れば、自らの存在がガス灯の灯りにありありと照らし出される時、この男の表情には「強

ある。

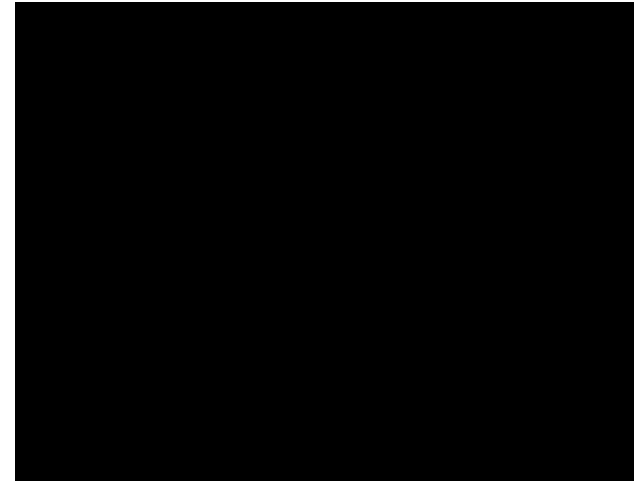
²⁹ Baudelaire: “Le Spleen de Paris”, XII Les Foules; *Op.cit.*, p. 292. ここに引用した「12 群衆」は、61年「幻想派評論」（11月1日号）に掲載され、その後62年「プレス」紙の8月27日号に掲載されている。

³⁰ Baudelaire: Pm. p.692. (III)

烈な、極度の落胆 (despair)」³¹ が認められた。このようにして「孤独」に対する落胆を露わにする「群衆の人」とは対照的に、「フラヌール」は、群衆のなかで「みずからの孤独を満たす」人間なのである。「群衆の人」はみずからの「孤独」を「群衆」に与することで解消しようとしたが、それとは逆に、「フラヌール」は「群衆」のなかでみずからの「孤独」を楽しむ。こうした「フラヌール」の享樂のうちに認められるのは、彼が街路にありながらあたかも「我が家」にいるかのような心地良さを感じていたということに他ならない。ベンヤミンは、ボードレールが「フラヌール」のうちに「街路の征服 die Eroberung der Straße」(PB. S.573.) を見ていたと言っている。こうした「フラヌール」の特徴は、彼が街路を遊歩しつつ、あたかもみずからの住み処をお気に入りの品々で満たそうとする特徴と相通じている。

完璧なフラヌールにとって、情熱的な観察者にとって、大勢のもの (le nombre) の中に、波打つもののなかに、人々の往来 (le mouvement) のなかに、はかないものと永遠なものの中に住居を定めることは、この上ない喜びである。我が家の外に¹いるのだが、どこに²いようと我が家に³いるように⁴感じる。世の中を⁵見て、世の中の中心に⁶いながらも世の中⁷に⁸対して身を⁹隠している、そうしたことがこれら独立心旺盛で、情熱的な、偏見のない精神たちのもっともちっぽけな楽しみのいくつかである。(傍点引用者)³²

街路に溢れる「群衆」のなかにギースの眼差しが捉えようとしたもの——ボードレールに抛れば、それは「普遍的な生 la vie universelle」なのであった。³³ こうした生が、衣服の裁ち方、装飾品や帽子、ドレスの裾幅などのなかに——すなわち「モード」(とりわけ女性の「モード」に) のなかに現れ出るようにギースの視線は注がれる。ギース (あるいは「完璧なフラヌール」)



における「群衆」に与することへの意志が、こうした生を凝視することにこそ向けられているのであれば、みずからの生が「群衆」のうちに掻き消されることを渴望した「群衆の人」とは異なる意志をギースは持ち合わせていたということにな

る。ギースが「群衆」に与することの目的は、まずもって「一時的なものから永遠なるものを取り出すこと」であり、³⁴ こうしたやり方は、みずからが目にしたものの記憶に脚色を加えることによってはじめて可能になる。その意味では、ギースにとっての「群衆」とは、彼のイマジネーションを掻き立てるための触媒にすぎないのであり、「モード」という「その場だけの移ろいやすい快樂 le plaisir fugitif de la circonstances」では解消されない、他の何ものかをそのうちに浮かび上がらせる対象に他ならないのである。彼の対象を捉える眼差しは、「群衆」のなかで心奪われる存在の「永遠」というイメージへと向けられる。ギースにとって、モデルをありのままに写実することはさほど重要なことではなかった。ボードレールが「記憶の芸術 l'art mnémonique」と呼ぶ、芸術家が街中で目にした風景にみずからの記憶や想像力を対峙させる手法こそギースの手法なのであり、そのような手法を用いるがゆえに、ギースにあっては「群衆」に与する経験が是が非でも必要とされるのである。(図版参照 Constantin Guys: *deux beautés*)

「群衆の人」は「群衆」のなかでみずからの存在を消散させると同時に、

³¹ Poe: *Op.cit.*, p.478.

³² Baudelaire: Pm. p.691ff.

³³ Baudelaire: Pm. p.693. (III)

³⁴ Baudelaire: Pm. p.694. (IV)

みずからの感受性を後退させる。この男の行動には一切の想像力が欠如しており、それは、いくつかの表現を用いて作品のなかで暗に示されている。徘徊を続ける男はとある「バザール」へと辿り着くが、³⁵ 彼は「バザール」を目指したのではなく、むしろこの施設のなかにごった返す人々の波に吸い寄せられて行ったのである。しかし「群衆の人」の眼差しは、「バザール」のなかではじめて「群衆」という対象から逸らされ、「群衆」以外のものへと向けられる。彼は次々に店内へと入り込み、そこに陳列された品々を「狂気じみてうつろな目つきで凝視する」。³⁶ こうした男の行動のうちに、ベンヤミンは、都市のファンタスマゴリーに回収された「フラヌール」の姿を認めようとしている——「フラヌールからみずからの属した周囲世界が奪われてしまえばどうならざるをえないのかということが、群衆の人において理解される」（MB. S.627.）。それは、みずからの遊歩のリズムを見失い「大衆」に備わったリズムによってしか対象へと近づくことが出来ない、墮落した「フラヌール」なのである。³⁷ ポオの時代にはいまだボン・マルシェのような「百貨店」がロンドンには存在していなかったことをここで問題にしなければ、ベンヤミンが「群衆の人」のうちに見いだした墮落とは、事物に対する感受性を喪失してしまった人間の足取りにほかならず、こうした人間は、「百貨店」

³⁵ ベンヤミンは「群衆の人」が辿り着いた場所を「百貨店 Kaufhaus / Warenhaus / *grand magasin*」と呼んでいるが（PB. S.557.）、イギリスに「百貨店」が誕生するのは19世紀半ば以降のことであり、ポオが「群衆の人」を執筆した40年には、そうした形態の商店はいまだ存在していなかった。ここでポオが用いている「bazaar」という表現は、当時の商店の歴史を研究した平野（2005）に拠れば、1820年頃マンチェスターに登場した「マンチェスター・バザー Manchester Bazaar」に代表される商業施設のことであり、個人が管理する建物（商業ビル）に小売商が貸店舗を構えるという形態のものであった。その意味では、屋外で行われるバザールが、ひとつの商業施設に集約された形態と言える。イギリスにおける百貨店の起源は、一般には1863年にウィリアム・ホワイトレイがロンドン郊外に開店させた「Whiteley's the Universal Provider」が最初とされる。彼は百貨店の特徴とも言える様々な商品の陳列方法についてのヒントを51年のロンドン万博から得たとされている。以下参照；平野隆「イギリスにおける百貨店の起源と初期発展パターン——日本との比較——」（慶應義塾大学商学会『三田商学研究』第48巻第2号、2005）65-69頁。ポオの「bazaar」についての記載は以下の箇所。Poe: *Op.cit.*, p.480.

³⁶ Poe: *Op.cit.*, p.480.

³⁷ Vgl. Benjamin: “Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts”, *a.a.O.*, S.54.

という「商品の迷宮 Labyrinth der Ware」を彷徨うことで満ち足りてしまう（PB. S.557.）。百貨店に押し寄せる「群衆」は、百貨店が装飾を施す商品の良き顧客あるいは消費者なのであり、³⁸ こうした「群衆」の波に呑まれることではじめて商品に接するこの男は、あらゆる事物の商品化を極限にまで推し進める高度資本主義社会が生み出すファンタスマゴリーに囚われた存在に他ならない。意図的に装飾が施された「共通の事柄 die gemeinsame Sache」（PB. S.565.）からは、個人がそのうちに享楽を見いだす可能性は排斥されているのである。では、ボードレール（あるいはギース）のパリはどうだったのであろうか。52年にボン・マルシェが創業し、その後ルーブル（1855年）やプラントアン（1865年）などに代表される百貨店が次々と創業する。ボードレールが生きた時代は、ロンドンに先だって「百貨店」という商業施設が人々を魅了した時代に重なるが、パリにあっては近代的な商業施設とは異なった「パサージュ」が未だ人気を博していた。ベンヤミンに拠れば、「フラヌール」が我が家とするこのアーケードには、人々に「共通の事柄」を強いるような雰囲気はいまだ備わっておらず、フラヌールが「ひとつの個性として、のらくらと過ごす」（前掲）雰囲気が残されていた。「フラヌールは忙しい人々（die Betriebsamkeit）に抵抗し」、ブルヴァールに犇めくファンタスマゴリーに抗議しようと、カメにみずからが歩くテンポを決めさせた（PB. S.556.）。彼らがそうまでして守り抜こうとしたものは、高度資本主義経済のなかに消失されるもの、すなわち、みずからが自由に事物を楽しみ、事物に「陶醉 der Raush」することが出来る空間だったのである。こうした空間のなかで事物へと陶醉することにより、「フラヌール」はみずからの詩的想像力を働かせる。彼の想像力は偶然にも街中で目にする存在によって掻き立てられるのであり、その点では、装飾を施された「商品」を目にすることが求められ、その良き顧客である「群衆」のなかにみずからの歩みを同調させる「群衆の人」からは、自由に事物へと陶醉する可能性が削ぎ落とされているのである。彼の目に、事物は「商品」という姿をとってしか写り

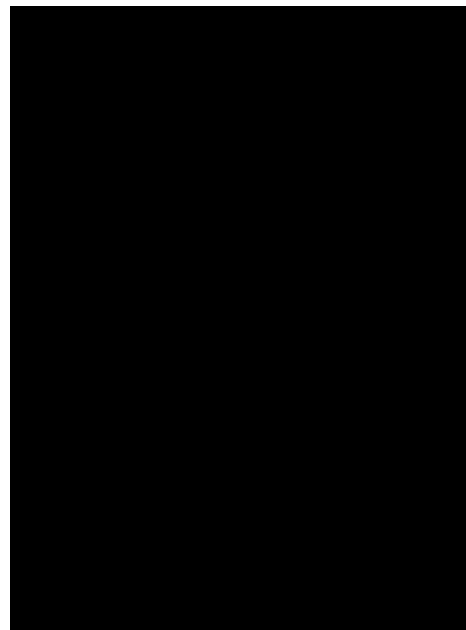
³⁸ Benjamin: “Paris, Capitale du XIXème siècle”, *Op.cit.*, p.70.

込むことはない。

4 芸術家の陶醉——「モデルニテ」という理想

ボードレールは、ワインとハシッシュによる陶醉の常習者であった。ワインやハシッシュによって陶醉状態へと陥るのと同じように、彼は「群衆」のなかにある陶醉を経験するが、この経験は、「群衆の人」がそこに見いだした安堵とは決定的に異なっている。「ワインとハシッシュについて」(1851)には、彼がこうした麻醉剤(ハシッシュ)によって陶醉へと陥った際の状態が、こう記されている。「ハシッシュは、人間に彼の人格の激高(une exaspération de sa personnalité)と同時に、みずからが置かれた状況(circonstance)や社会(milieus)に対する非常に鋭敏な感情を引き起こす」。³⁹ 陶醉状態に入ること、彼の周囲世界を捉える眼差しは輝きを増す。ペンヤミンは芸術家のこのような陶醉状態の本質を、芸術家の事物に対する尋常ならざる「感情移入 Einfühlung」にこそ見いだしうると言っている(PB. S.558.)。それはすなわち、「陶醉」によって、芸術家は「群衆」のなかにあっても事物をありありと捉えるための眼差しを獲得しうることなのであり、都市の雑踏に紛れ込み、あたかも植物か昆虫を採取するかの如く周囲に目をこらす芸術家には、こうした雑踏の最中でもみずからの歩みを進めうる意志が備わっているということなのである。ギースは「群衆」のなかに「普遍的なもの」を見いだそうとするのであり、ボードレールに拠れば、そうした普遍性は「美 le beau」の姿をとって都市のなかに調和している。⁴⁰ (この小論を著した際のボードレールは、永遠なるものを美しいものと同義に捉えようとしているが、とりわけ『悪の華』においては、この連関の無批判性が解消されることになる)。ギースの眼差しは都市のなかに紛れ込む「美」に注がれ、彼の作品はこうした美が溢れ出ている対象、すなわち「モード」を主題としたもの

になる。「美」が現れ出る場所であればどんな所であれ、彼は「お忍び incognito」を楽しむのであり、⁴¹「群衆」のなかにみずからの存在を隠すことで、みずからが「感情移入」できる対象が現れ出るのをじっと待ち続ける。こうしたギースの姿は、カフェにたたずみながら、街路をじっと眺めていたボオの観察者の姿に重なり合う。そのようなギースを、ボードレールは対象の美を写し出す「巨大な鏡」あるいはその美をみずからのうちに多様な姿で



体現させる「万華鏡」と呼んだのであった。⁴² ギースは、みずからのイマージュのなかに写し取った情景を我が家へと持ち帰り、「まるでイマージュが自分から逃げてゆくのを恐れているかのように」、⁴³ 画材道具に手を伸ばす。事物のイマージュをキャンバスに殴り書きし、そこに自らの「情熱的な生」を吹き込むことで、事物に新たな生を与えようとするギースの企てを、ボードレールはギースにおける特異な性格として捉えようとした。そうした技法によって、芸術家の感受性に捉えられた事物は、

彼の手により新たな生を授けられ、新たなものに生まれ変わるのである(図版参照 Constantin Guys: *Danseuse au Départ*)。⁴⁴ ギースのうちにボードレールが認めることになったこのような芸術的理想、それを彼は「モデルニテ la modernité」と呼んだのである。

「モードが歴史的なもののなかに含みうる詩的なものをモードから取り出

³⁹ Baudelaire, Charles: “Du vin et du hachisch”, *Œuvres complètes I* (Paris: Gallimard, 1975), p.389.

⁴⁰ Baudelaire: Pm. p.692. (III)

⁴¹ Baudelaire: *ibid.*

⁴² Baudelaire: *ibid.*

⁴³ Baudelaire: Pm. p.693. (III)

⁴⁴ Cf. Baudelaire: Pm. p.693ff. (III)

すこと、すなわち、移ろいやすいもの（transitoire）から永遠性（l'éternel）を抽出すること」⁴⁵——ボードレールは、ギースがデッサンする目的をこうした「永遠性」を捉えることとして理解している。女性の「モード」に浮かび上がる「美」をキャンバスに写し取り定着させること、こうしたギースの手法をボードレールは「モデルニテ」と呼んだのである。

さて、他の人々は眠る時刻、この男はテーブルに身をかがめ、つい今しがた事物にそそいだ同じ眼差しを一枚の紙のう上に投げかけ、彼の鉛筆、羽根ペン、絵筆をまるで剣のように使い、グラスの水を天井にまで噴き上がらせ、シャツで羽根ペンを拭い、まるでイマージュが自分から逃げてゆくのを恐れているかのように、大急ぎで、乱暴に、活発に、たった一人であるにもかかわらずけんか腰で、自分自身を急き立てる。すると事物は、作家の魂と同じような情熱的な生を吹き込まれ、紙の上で、自然な姿でしかも自然の姿以上の姿で、美しい姿でしかもより一層美しい姿で、独特な姿に生まれ変わる。ファンタスマゴリーが自然なものから抽出されたのである。[作家の] 記憶が抱え込んでいたあらゆる素材は、分類され、整理され、調和することで、[作家の] **子どもじみた**知覚（une perception **enfantine**）——すなわち、無邪気さによって激しくなり、魔術的になった知覚——によるあのよう⁴⁶に精力的な理想化（idéalisation forcée）を受け入れるのである！（強調はボードレールによる、傍点引用者）⁴⁶

この引用は、ボードレールがギースの作業する情景を記したもののだが、こうしたやり方は、ボードレール自身、みずからが詩を書く際に理想としていたことでもある。「この上なく卑しいものの運命にさえ気品を与える」⁴⁷——これは、ボードレールが『悪の華』（87 太陽）のなかでみずからの詩作について語っている箇所に記された詩句であり、（彼が目にする対象がギースのそ

れとは異なるとはいえ）みずからが詩を書くことにより対象を“生まれ変わらせる”意志を抱いていたということを物語っている。こうしたやり方を彼はみずからが目にしたものの作品への「翻訳 traduction」と呼んでいるが、⁴⁸ こうした操作のなかでこそ、無意志的に「永遠性」が作品のうちに溢れ出ると言うのである。「モード」が「移ろいやすいもの」と読み替えられているように、ボードレールにあって「永遠性」は「古代的なもの antiquité」と同義に用いられている。こうした読み替えによって分かるのは、ボードレールが「モデルニテ」を「古代的なもの」の現在への浸透に見ていたということである。

あらゆる**現代的なもの（modernité）**が古代的なものになるに値するためには、人間の生がそれ〔現代的なもの〕に対して無意志的に（involontairement）込めるミステリックな美が、そのなかから引き出されなければならない。⁴⁹

この引用箇所ではボードレールは「modernité」という語を用いているが、「modernité」という語のここでの使用は、「古代的なもの」が「移ろいやすいもの」のうちに現れ出る可能性を言い表しており、この語が指し示す対象は「モデルニテ」という彼の芸術的理想を真に体現してはいない。ギースは、みずからの記憶を頼りにキャンバスに向かうのだが、彼はつい今しがた街中で目にした情景をそのままキャンバスに写し取ろうとはしない。というのも、そこにはある「ミステリックな美」が現れ出なければならない、一時的な美が永遠なものとなるためには、そうした美が「無意志的」に現れ出なければならないからである。「移ろいやすいもの」を過去のも⁴⁹と触れあわせること、これがギースの理想とするところのものであり、このような理想は、ベンヤミンに拠れば、「ボードレールに倣ったブルーストの経験」（MB. S.637.）のなかにも現れ出る理想である。幼い頃「プチ・マドレーヌ」を溶かし口にし

⁴⁵ Baudelaire: Pm. p.694. (IV)

⁴⁶ Baudelaire: Pm. p.694. (III)

⁴⁷ Baudelaire: “Les Fleurs du mal”, *Op.cit.*, p.83. (LXXXVII Le Soleil)

⁴⁸ Baudelaire: Pm. p.698. (V)

⁴⁹ Baudelaire: Pm. p.695. (III)

た時に味わった「幸福」、その「幸福」が不意に蘇る経験を、ブルーストは「無意志的記憶 la mémoire involontaire」による過去の想起と呼んでいる。⁵⁰ブルーストにあっては、「過去」がみずからの経験の及ぶ範囲に限定されているが、ギース（あるいは彼の芸術的理想をおのれの芸術的理想として受け入れるボードレール）にあっては、「過去」の範囲は彼の経験を越え出たところにまで及ぶ。芸術によって「古代的なもの」を現代のうちに蘇らせる試みを、ボードレールはヴァーグナーの「総合芸術」のうちにも見いだすことになった。1861年に著された「リヒャルト・ヴァーグナー『タンホイザー』パリ公演」では、ヴァーグナーにあって古代ギリシャ演劇のうちに認められる形式的な美が「永遠性」の雛形になっていると言われている。⁵¹ 古典古代から連綿と続く「美」に対するイマージュが、作家の指先の動きのなかで不意に蘇り、現代と調和することを彼は「モデルニテ」と呼ぶのであり、こうした方法で描かれたもののすべてが「アレゴリー、引喩（allusion）、ヒエログリフ、判じ絵（rébus）」⁵² になる。このようにして生み出された作品を、ボードレールはさらに「哲学的芸術 l'art philosophique」と呼んでいるが、それは「美」という「永遠性」を浮かび上がらせる一つの“アレゴリー画”（エンブレム）に他ならないのである。「モデルを前にし、モデルに備わった細部の複雑さを前にすれば、みずからの主だった能力が鈍らされ、麻痺したようになる」⁵³ ——ギースは「モード」を媒介としてみずからのイマージュを思い描いた。「美」を浮かび上がらせるイマージュを追い求め、彼は街中へと繰り出すが、⁵⁴ それは換言するなら、「モード」が過去における「美」と必然的に結びついているがゆえの沈潜なのである。彼の眼差しは街中の「美」に向けられている。それと同時に、こうした「美」のうちに隠されている「永

遠性」にこそ狙いを定めている。彼の描くタブローは、それゆえに、ボードレールにあって、隠された「永遠性」が前面へと引き摺り出されたものとして写ったのであった。

おわりに——「モデルニテ」の自壊

過去を現在に引用するという「モード」の機能を、ベンヤミンはマルクスの用語を用いて「過ぎ去ったものへの虎の跳躍（Tigersprung）」と呼んでいる。⁵⁵ 「虎の跳躍」は獲物を捕らえる虎の目が、密林に身を潜める獲物を“獲物”として認識することではじめてなされる技であり、隠れた獲物に疑いを抱くことなく飛びかかるという意味では、街中に溢れる「モード」こそが詩的芸術のための獲物であるとするア・プリオリな認識に基づいて行われるものである。事実、ボードレールは「モード」を次のように定義している。「モードとは、人間の頭脳のなかで自然的な生が積み上げる粗野なもの（grossier）、この世的なもの（terrestre）そしてひどく汚らわしいもの（immonde）——こうしたすべてのもののうゑに浮かび上がるであろう理想への嗜好（goût de l'idéal）の一つの前ぶれであり、自然を崇高なものへと変形させるようなこと、いやむしろ、自然を変形させるための継続的で連続的な試みのようなものとして捉えられるべきである。それゆえに、あらゆるモードが魅力的であると言われること、すなわち、相対的に魅力的であると言われることは（ただし、その理由は見いだされてはいないのだが）まったくもって理にかなったことである。というのも、こうしたモードのそれぞれは、多少なりとも幸福を求め、美に向かう新たな努力をなすものなのであり、満たされない人間の精神が絶えずそうした願望にむずむずさせられる一つの理想に対するある種の近似値（une approximation）だからである」（傍点引用者）。⁵⁶ ボードレールの解釈は、「永遠性」が「モード」のうちに現れ

⁵⁰ Cf. Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu* (Paris: Quarto Gallimard, 1999), p. 46. (Première Partie: COMBRAY I)

⁵¹ Cf. Baudelaire, Charles: “Richard Wagner et *Tamhäuser* à Paris”, *Œuvres complètes II* (Paris: Gallimard, 1976), p. 791.

⁵² Baudelaire, Charles: “L'Art philosophique”, *Œuvres complètes II* (Paris: Gallimard, 1976), p. 600.

⁵³ Baudelaire: Pm. p. 698. (V)

⁵⁴ Cf.: Baudelaire: Pm. p. 724. (XIII)

⁵⁵ Benjamin: “Über den Begriff der Geschichte”, *Walter Benjamin Abhandlungen Gesammelte Schriften Bd. I-2* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1974), S. 701.

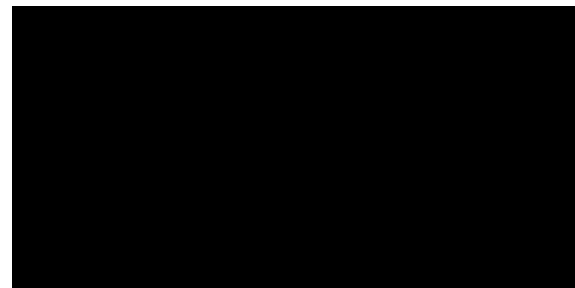
⁵⁶ Baudelaire: Pm. p. 716. (XI)

出る限りでは、誰しもが疑いなく「モード」を追求する意志を持ち合わせるというものである。したがって、こうした人々の意志を、芸術家が「永遠性」へと誘うことが可能であると考えたのであった。ペンヤミンは、人々を誘う「英雄こそモデルニテの真の主体に他ならない」(PB. S.577.)と言っているが、このようなイメージをボードレールはギースのなかに見いだしたのである。⁵⁷ 生まれながらに授かった芸術家としての生をギース（あるいは自身）のうちに認め、「群衆」との差別化をなそうとするボードレールには、みずからが「英雄」として「群衆」を誘おうとする意志が現れ出ている。

さて、「モード」に対する全面的な信頼は、時代の波に抗して「フラヌール」がかたくなに固持しようとした空間を破滅へと追いやってしまう。ブルヴァールに立ち並ぶブティックや「百貨店」は、人々を良き顧客とするための集客手段として「モード」を利用した。人々が大衆化するや、ボードレールが思い描いた「モード」に対する人々のイメージは脆くも崩れ去ってしまうのである。「あらゆるモードは魅力的である」とボードレールは言うが、それは人々のうちに“流行（モード）”に対する敏感さを生じさせはしたが、彼が思い描いた「永遠性」への意志を思い抱かせるものではなく、みずからが「英雄」として「群衆」のなかに飛び込もうとしたボードレールを、「群衆」は快く受け入れることなどなかった。「このうつつうしい世の中に迷い込み、人混みには肘うちを食らわされ、疲れ切った一人の男のように背後の、奥深い歳月に目をやれば、幻滅（*désabusement*）と辛辣さしか見あたらず、前方には教訓にしる苦しみにしる、何ら新しいものなど含まれてはいない動乱（*orage*）ばかりが目に入る」。⁵⁸ 街路に「群衆」が溢れかえることで、そこはもはや「フラヌール」がパサーージュを歩いたその歩みが不可能な空間へと変化する。「群衆」にみずからが「英雄」として受け入れられることもなく、「モード」が資本主義社会の中核へと位置づけられることにより、みずからの歩みをも疎外されてしまう状況が生み出されたのである。「世界は終わろうとしている」——このような認識は、みずからが理想として思い描いたもの

が脆くも崩れ去り、みずからの知的好奇心を満たすための空間さえもが今や奪い去られてしまいかねない状況のなかで発せられた言葉に他ならないのである。

『悪の華』序文草稿の冒頭は、以下のような言葉で始まっている。「フランスは俗悪な段階を経験している。[中略]フランスが“**進歩** *Progrès*”の方向にこんなにも大急ぎで進もうとは全くもって思いだにしなかった」。⁵⁹ 「新しさ」を追い求め、「新しさ」との相対性において古くなったもの、あるいは過去のものが措定される機構の中核にあるものが「モード」だとするのなら、この機構が生み出す「モード」を背後で機能させているのは、ここに言われる「進歩」の観念にほかならない。だとすれば、ボードレールはこうした俗悪な世界のなかで、みずからの芸術的理想を根源的に変革しなければならないのではなかったのか。「群衆」と、みずからの知的好奇心を満たすことができる場の消失に対する憎悪が露わになることで、「モード」のなかに無批判的に捉えられていた弁証法的なイメージは、新たな対象へと向け変えられることになる。その際にボードレールが惹き付けられた人物こそ、シャルル・メリヨンなのであった。



Charles Meryon:
Le Pont-Au-Change (1854)

⁵⁹ Baudelaire: “Projets de préfaces”, *Œuvres complètes I* (Paris: Gallimard, 1975), p.182. (II Préface) プレイアード版全集では、この「序文草稿」は、「第二版および第三版のための」とされているが、4つある「序文草稿」のどれがどの版のために書かれたものなのかは不明である。但し、この「序文草稿」が1857年の『悪の華』（第一版）が出版された後に書かれたものであるということは明らかであり、「現代生活の画家」が著された63年とほぼ同じ時期かあるいはそれ以降（第二版は61年、第三版はボードレールの死後69年）に書かれたものであると考えられる。

⁵⁷ Cf. Baudelaire: Pm, p.711. (IX)

⁵⁸ Baudelaire: “Fusées”, *Op.cit.*, p.667.